



# Ein Kampf um Ordnung. Europa, die Steppe, die Leinwand und das Nichts

## A Struggle for Order. Europe, the Steppe, the Movie Screen, and the Void

*Alfrun Kliems / Mathias Mesenhöller*

### Abstract

Analysing five Eastern European History films that in one way or another are set in the steppe, this essay suggests that there is an intricate connection between setting and narrative structure. The historical “Steppe” appears as a projection screen that invites a conversion of the historical material into myths of utopian, or dystopian, content. Thus, the steppe movies under scrutiny deal with “struggles for order” in a very basal sense: that is, for order as such versus existential nothingness. This mythopoetic potential of the steppe topos appears to rely on the established and densely connoted meta-narrative of East vs. West, while its actualisation seems to be provoked by an encompassing consciousness of historical discontinuity. In this, the historical steppe film shows a certain congruency with the emplotment of the American Western, albeit in a more radical, or existential, fashion. This holds true for all the films under consideration, notwithstanding the specific differences of message due to their context of production.

**Keywords:** Historienfilm; Osteuropa; Steppe; Imagination; Ordnung

Die Steppe ist endlos, die Leinwand ist dunkel. Beide wollen belebt werden. Das heißt, beide Projektionsflächen – der vermeintlich leere, längst kulturüberzogene Naturraum wie das technische Artefakt – „wollen“ natürlich gar nichts: Es ist der Wille des Projizierenden, der sie bebildert. Hat er mit der Leinwand ganz wörtlich eine leere Fläche für seine Erzählung, so entwerfen auch die im Folgenden erörterten Filme die Steppe auf spezifische Weise als eine tabula rasa: einen Ort der Nicht-Ordnung, ein vor – oder außerhalb – der Geschichtsschöpfung liegendes Tohuwabohu. Es ist diese Kongenialität von Topos Steppe und Medium Film, die den besonderen Reiz des Steppengenres ausmacht.

Die Steppe dient in allen betrachteten Filmen als ein doppeltes Nichts oder eine zweifache Utopie. Erstens lässt sich in Imaginationen von Steppe nahezu alles unterbringen: das Eigene und das Fremde, das Gute und das Böse, das Heimliche und das Unheimliche, Traum und Albtraum – und in fantasygleicher Verabsolutierung oder Reinheit gegeneinander setzen. Das muss nicht notwendig ambivalenzfrei geschehen; es hat aber durchgängig den über-ausgestellten, didaktischen Zug des Mythos, verstanden als eine ins Symbolische verdichtete Erzählung aus der Vergangenheit, die im Verlauf der Geschichte zur „Kulturwahrheit“ mutiert.

Zweitens eignet der Steppe darüber stets etwas Aufhebendes, eine nachgerade existenzialistische Macht der Entdifferenzierung und Radikalisierung, eine Aura von Verschlingung und Vernichtung. Die Steppe ist nicht wirklich Land wie der Acker, die grasbestan-

denen Weiden oder sogar der Wald. Sie steht als Landschaftschiffre dem Meer oder der Wüste näher, deren Endlosigkeit, Leere und Flüchtigkeit, vor allem Spurenlosigkeit ans Fundamentale rührende, oft quasi-religiöse Reflexionen provoziert hat (Schmitt 1942; Schmitt 1950; Zadencka 2002).

Obwohl die Filmbeispiele territorial und historisch verankert sind, geht es kaum je um den bestimmten Ort und Zeitpunkt allein, sondern um die Explikation einer überzeitlichen Seins-Erzählung in einem faktisch deprofilieren Kampf-, Erprobungs- und Gründungsraum – um zivilisatorische Extraterritorialität.

Es stellt sich nun die Frage, wo „Steppe“ liegt, oder anders gewendet: Welche Filme wir in Betracht gezogen haben. Es handelt sich um eine Vorauswahl für ein größeres Projekt, zu dem die Anregung aus der Beobachtung stammt, dass der allgemeine (Wieder-)Aufschwung des Historienfilms auch in Ost- und Ostmitteleuropa stattgefunden hat, hier vertreten durch Gábor Koltays *Honfoglalás* (Landnahme, Ungarn 1996) und Jerzy Hoffmans *Ogniem i mieczem* (Mit Feuer und Schwert, Polen 1999) – denkbar wären aber auch Mikola Maščenkos *Bogdan-Zinovij Chmel'nickij* (Ukraine 2007) oder jetzt Vladimir Bortkos *Taras Bul'ba* (Russland 2009). Es fällt zunächst auf, dass diese Produktionen ein bestimmtes ikonographisches Repertoire bedienen: Kosaken, Krummsäbel, Zöpfe, Pferde und Weite. Vergleichbar dem populären Western mit seinen Colts, Hüten und Canyons ist das erste Signal die Ausstattung. Sie scheint einen Gegenstand zu markieren, der dem Steppenfilm als Euro-Eastern ebenso unscharf-gewusst vorausliegt wie dem Western „der Westen“. Das verweist auf ein Zweites. Ähnlich wie „der Westen“ von einer überaus geschichtsmächtigen Meistererzählung getragen wird, der der frontier, sattelt „die Steppe“ auf dem Großnarrativ von „Ost und West“ auf. Was und wo, wann und wie auch immer die Steppe ist, ihre konkrete Erzählung im Film hat zur Funktionsbedingung diese – unbestimmte, höchst plurale, umstrittene und dennoch (oder deshalb) zur diskursiven Tektonik gehörige – Annahme, dass sie im „Osten Europas“ liegt – oder im „Westen Asiens“. Wobei das eine, wie sich zeigen wird, geographisch Kerneuropa, das andere Nordasien sein kann.

„Steppenfilm“ so gefasst erlaubt es nicht zuletzt, der Beobachtung zeitgenössischer Muster filmhistorische Tiefenschärfe zu geben und zu dem Zweck auf zwei Klassiker des Zwischenkriegskinos zurückzugreifen, die auf den ersten Blick nicht zum Sujet gehören – sich auf den zweiten jedoch um so erheller einpassen und deshalb am Auftakt der Analyse stehen: Fritz Langs *Kriemhilds Rache* (Deutschland 1924) und Sergej Eisensteins *Aleksandr Nevskij* (Sowjetunion 1938). Ein Steppenfilm sans phrase wiederum ist Sergej Bodrovs vergleichsweise aktuelles *Dschingis Khan-Epos Mongol* (Russland 2007), das die Ost-West-Thematik wohl am subtilsten aufbereitet.

Bei allen Filmen handelt es sich um Publikumserfolge, bei ihren Regisseuren um Großmeister ihrer jeweiligen lokalen Industrie. Markieren Lang und Eisenstein gewissermaßen den Anfang des gedrehten Geschichtsdramas, fügen sich Koltay, Hoffman und Bodrov in die aktuelle Konjunktur des Historienfilms, wobei andernorts Antike und Mittelalter dominieren, wie in den Kinoerfolgen *Braveheart* (USA 1995), *Gladiator* (USA u.a. 2000), *Troy* (USA u.a. 2004), *Alexander* (USA u.a. 2004) und *Kingdom of Heaven* (USA u.a. 2005). Die Frühe Neuzeit scheint hingegen dem Frauenfilm vorbehalten: Seine Protagonistinnen reichen von *Elizabeth* (UK 1998) über *Marie Antoinette* (USA 2006) hin zu aktuell *Erzsébet Báthory in July* Delpys *The Countess* (Frankreich/Deutschland 2009) – angesiedelt in Ostmitteleuropa und damit eine Ausnahme.

Diese Produktionen – und so auch unsere Beispiele – sind explizit populäres Erfolgskino. Verallgemeinernd: Sie übersetzen epische Vergangenheit in „pure Präsenz“ (Osterkamp 2008), zielen auf ein Massenpublikum, folgen als Kostümfilm oder heritage cinema

den Gesetzen des Mainstream und bieten Lesarten von Geschichte, die historische Ausstattung und Zeitgeschmack amalgamieren, ihre Figuren modern psychologisieren, mit einem bescheidenen Zeichensatz auskommen, eher Bekanntes bestätigen und emotional unterlegen. Sie „empfehlen sich dem Publikum in der Regel durch verschiedenartige Identifikationsangebote nationaler, religiöser, ethnischer und geschlechtsspezifischer Art und verhalten sich den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen des Produktionslandes gegenüber systemkonform“ (Wieber 2007, 37). Wie der Antikenfilm kennt etwa der Mittelalterfilm kein globales Mittelalter, sondern nur die Bebilderung eines jeweils überlieferten Ideologiepotenzials. Damit hat der moderne Historienfilm das Erbe des historischen Romans des 19. Jahrhunderts angetreten (Scharff 2007, 66).

Ein historischer Erfolgsroman, Henryk Sienkiewiczs *Ogniem i mieczem* (Mit Feuer und Schwert, 1883/84), liegt denn auch Jerzy Hoffmans hier behandeltem, gleichnamigem Filmepos zugrunde. Sucht man nach einem deutschsprachigen Pendant an Einschlägigkeit, teils auch hinsichtlich der limitierten ästhetischen Mittel, bietet sich Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* (1876) an. Die instruktive Pointe liegt darin, dass sich „Rom“ als die lateinisch-europäische Ordnungs-Chiffre schlechthin lesen lässt. Dem populären historischen Roman und seinem strukturellen Erben, dem kommerziellen Historienfilm, geht es nicht um Aufklärung oder Verunsicherung, sondern um Unterhaltung durch Selbstvergewisserung. Das verbindet beide mit der ursprünglichen Ratio moderner Geschichtsbeachtung überhaupt, mit deren Anliegen einer Sinnstiftung angesichts ungewisser, geöffneter Zukunft. Und nicht zuletzt: Es verbinden sie Phantasien von Ordnung.

Im Fall der Steppenfilme erscheint dieses Ringen, widergespiegelt im Kampfgeschehen auf der Leinwand, spezifisch radikalisiert. Den zu behauptenden sozialen, politischen und symbolischen Ordnungen stehen nicht konkurrierende Konzepte entgegen wie die englische Monarchie in *Braveheart*, die Ritterlichkeit Sultan Saladins in *Kingdom of Heaven* oder der Reigen höfischer Neider und katholischer Feinde in *Elizabeth*. Ihre Kontrastimagination sind vielmehr verabsolutierte Sinnleere und Untergang, ist paradigmatisch der Tod als Auflösung aller Ordnung, wie in *Kriemhilds Rache*. Die Erzählungen handeln durchgängig nicht einfach von Kampf und Krieg, sondern von Vernichtungskämpfen: Es stehen nicht „nur“ das Glück eines Helden, die Freiheit oder ein Außenposten auf dem Spiel, sondern kaum je weniger als das politische und/oder physische Überleben der Wir-Gruppe.

Das korrespondiert mit der angesprochenen existenziellen Aufladung der Raumchiffre Steppe, denn allemal transportieren die Filme einen basal-mythischen Umgang mit bedrohlicher Leere. Für den Moment dahingestellt sei, ob es sich um ein Kennzeichen von (moderner) Steppenimagination generell handelt, das nur im Film besondere Sichtbarkeit erlangt, oder ob diese Phantasien spezifisch mit der Eigenart des Mediums Film interagieren – ob also die Kongenialität zwischen Topos und darstellerischem Mittel angelegt oder kontingent ist. Die folgenden Einzelanalysen stellen, wie gesagt, Studien zu einer weitergespannten Untersuchung dar und haben stark skizzenhaften Charakter.

## **Die Steppe als Un-Ort: Fritz Lang, *Kriemhilds Rache* (Deutschland 1924)**

Mit selbst schon archaischer Krudheit setzt Fritz Lang in seinem monumentalen Stummfilm-Epos *Die Nibelungen* von 1924 „Europa“ gegen „Steppe“. Über Lang, sein Werk und den ideologischen Gehalt des „dem deutschen Volke“ zugeeigneten Films ist viel gesagt worden, das hier nicht in Gänze wiederholt werden muss (klassisch: Kracauer

1984, 100-104). Die Nibelungen bilden den Ausgangspunkt für unsere Überlegungen, weil sie eben in dieser Zuspitzung paradigmatisch erscheinen – und diese Zuspitzung auf prägnante Weise ins Bild gesetzt wurde. Nicht nur Langs Imagination der Begegnung von Burgunden und Hunnen, sondern vor allem seine expressive Bildsprache kreisen nachgerade monomanisch um das Thema von Ordnung, Unordnung, Ordnungsverlust beziehungsweise -vernichtung. Im zweiten Teil des Langschen Epos, Kriemhilds Rache, trifft germanischer ordo auf hunnische Strukturlosigkeit – und lebt in ihr die eigene innere Unordnung aus, bis auch der letzte Burgunde, in diesem Fall die letzte Burgundin, am Boden liegt. Der Zug in die Steppe erweist sich wörtlich als ein Gang aus der Welt ins Nichts.

Mit nachgerade pedantischer Konsequenz verfolgt Lang das germanische Ordnungsverprechen von der Choreographie der Sequenzen über den Bildaufbau in die Ausstattung: Seine Burgunden bewegen sich gleichen, gemessenen Schritts in geschlossenen Formationen durch symmetrisch komponierte Bilder. Symmetrien, die gerade Linie, der Zirkel dominieren ihre Architektur und die Ornamentik der Gewänder. Ihre Schilde stehen in Reih und Glied – und noch die Toten sind später in strenger Reihe aufgebahrt.

Mit derselben Konsequenz wird die hunnische Dystopie als vollkommen metriellose Lebensform inszeniert: krause Linien, unvollendete Muster, unförmig-ungeschlachte Accessoires prägen die Dingwelt. Dezentrierte Einstellungen zeigen ungebärdig juchzende, halbnackte Krieger, sattellos reitend, affenhaft vom Baum springend, ekstatisch „tanzend“. Ihre Erdhöhlen erinnern an Termitenhügel, „Wimmeln“ und „Wuseln“ sind die unvermeidlichen Assoziationen.

Bei Fritz Lang ist die Steppe das grundsätzlich Andere, eine außerzivilisatorische, wenn nicht akulturelle Untermenschenwelt. Doch mildert zunächst das einschlägige Motiv des „Edlen Wilden“ den abstoßenden Effekt. Lang verleiht dem Hunnenkönig Etzel überaus menschliche Züge: Etzel kann sich überwältigt zeigen von der Schönheit Kriemhilds, wiegt zärtlich seinen Sohn, betrauert später fassungslos sein erschlagenes Kind und muss am Ende kapitulieren, weil die Liebe Kriemhilds doch immer nur einem Toten gehörte, Siegfried. Einem Toten: Der Film nutzt die romantische Veredelung des Barbarenkönigs zur Anklage der Ordnung, macht ihn zum Kommentator. Dazu muss Etzel beweglich sein: Er ist die einzige männliche Figur, die im Film eine Entwicklung zeigt und damit ein Moment der Offenheit in das mechanisch abspulende Fatum bringt. Erst nach der Abschachtung seines Sohnes heißt er das Gemetzel gut – und wünscht dennoch verzweifelt sein Ende. Er allein verliert die Fassung angesichts des Schreckens, den der Geist der „Kultur“ über alle bringt: Zivilisierte wie Barbaren. Und er wird von Burgunden wie Hunnen gleichermaßen verachtet und verlacht, von den einen als Barbar, von den anderen als Schwächling, der der „weißen Frau“ verfallen ist. Etzel ist keiner von diesen und keiner von jenen, sondern die Instanz, die auf den Kern des Geschehens hinweist.

In einigen wenigen Einstellungen nutzt Lang die gängigen Konnotationen der Steppe, ihre Weite und Unendlichkeit. In ihnen liegen denn auch Western-Anklänge zutage. Lang braucht also im Grunde die Steppe nicht als Bild eigenen Rechts. Gleichwohl ist das Hunnenvolk bei ihm nicht primär das Bedrohliche, Feindliche, nicht einmal das Unheimliche – auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag. Ihr Land jedoch funktioniert als ein folienhafter Un-Ort, ein passiver Spiegel, der ein inneres Chaos reflektiert: das der Nibelungen, in deren Heimat ja der Ursprung für die sich entfaltende Vernichtung liegt. Diese Selbstbedrohung wird in manischen Akten und Zeichen der Ordnung mühevoll zurückgedrängt, aber nicht eingedämmt. Im Chiffren-Ort „Unland“ lebt sie sich schließlich aus. Der im doppelten Sinne namenlose Schrecken – kein Hunne bis auf Etzel und seinen Bruder hat einen Namen – ist das im Selbst beschlossene Schicksal.

Entsprechend bedarf es schließlich eines „unritterlichen“ – anonymen – Feuers und des Ostgoten Dietrich von Bern, die Burgunden zu bezwingen, bevor Kriemhild ihre Rache übt: Die Enthauptung Gunthers geschieht faktisch durch seine Schwester. Die Hunnen erweisen sich allenfalls als Kriemhilds verlängerte Hand, sind nicht mehr als Instrumente, Bild-Werkzeuge. Kriemhilds letztes Bekenntnis ist, dass sie nie einem anderen als Siegfried gehört habe – also auch der Steppe nie angehört hat. Die Maschinisierung Kriemhilds, ihre Verwandlung von der sanft Liebenden, einem weichen Kontrapunkt zur orthogonalen Burgunderordnung im ersten Teil der Nibelungen, dort noch weißgewandet und blondbezopft, zum dunklen, abgehackt agierenden und in statische Bilder gefassten Racheengel ist eine intrinsische Entwicklung.

Kriemhilds Wandlung ist zugleich der zweite Grund, aus dem Lang die Figur des Etzel in sich beweglich halten muss: um die eigentlich bewegende Kernfigur des Nibelungendramas spiegeln zu können. Eigengewicht freilich haben letztlich weder Etzel noch die Steppe. Sie ist nur das Nichts, in das die Ordnung sich wirft.

Dieser Selbstentwurf ins Nichts, der Austritt aus der Ordnung als Abtretung der Macht an ein inneres Nichts wird durchgängig im Austritt aus der Religion signifiziert, also aus der letzten basalen Ordnung. Kriemhild weist den Priester von sich, schwört dezidiert auf das Schwert, nicht auf das Kreuz. Und als ihr der Mörder ihres Kindes, Hagen, im Finale gegenübersteht, schleudert er ihr das Kreuz, hier in Gestalt seines Schildes, buchstäblich vor die Füße. Lang verhandelt keine fassbare Katastrophe an einem Ort, zu einer Zeit, sondern inszeniert einen im Wortsinn absoluten, abgelösten Monumentalabfall vom Menschlichen.

Eben dies ist ihm vorgeworfen worden: Er habe das Ornamentale bis zum Exzess an „Langweiligkeit“ über das Menschliche gestellt (R. M. Hardt nach Wirwalski 1994, 33). Man könnte auch formulieren, er habe die Geschichte restlos mythisiert. Indes weist gerade diese Restlosigkeit der Geschichtsvernichtung die Potenziale des Historienfilm-Topos Steppe aus – und damit auf das Folgende voraus.

### **In-Between: Sergej Eisenstein, Aleksandr Nevskij (Sowjetunion 1938)**

Erst die Deutschen, dann die Tataren: Zwischen diesen zwei Mühlsteinen, heißt es in Sergej Eisensteins Aleksandr Nevskij, droht Russland zermahlen zu werden. Eisensteins 1938 in die sowjetischen Kinos gelangter Film handelt von der Befreiung aus dieser Umklammerung durch den historischen Sieg des Fürsten Aleksandr Jaroslavič (Nevskij) über die aus Estland auf Novgorod vordringenden Deutschritter 1242 in der Schlacht auf dem zugefrorenen Peipussee. Als solcher ist der Film bekannt geworden. Doch beginnt das Epos mit Bildern von der anderen Backe der Zange, von der mongolischen Verwüstung der Rus', die nun – Novgorod ausgenommen – unter der Tributherrschaft des Khans steht.

Die Begegnung, mit der der Film beginnt, findet zwischen Nevskij und Asien statt. Sie hat wenig Überraschendes zu bieten, die Klischees sind vertraut: Pastorale und Reckentum auf der einen Seite, offener Blick, Stolz, Vaterlandsliebe und mühsam zurückgehaltener Trotz – auf der anderen Korruption, Verschlagenheit, Peitsche und „asiatische“ Despotie, der gemäß dem Mongolenfürst ein Krieger zur Trittstufe in seine grobschlächtige Prachtkarossee dient.

Bemerkenswert ist, dass Eisenstein für seinen Film ein Ende vorgesehen hatte, das an diesen Einstieg anschließen sollte, eine Vision des im Westen siegreichen Nevskij auf

dem Kulikovo Pole, wo Dmitri Donskoj 140 Jahre später – 1380 – die Mongolen schlagen wird. Das allerdings fiel bei den Kunstfunktionären als zu komplex durch.

Also geht es gar nicht um „Europa und die Steppe“, sondern um „Russland und die Deutschen“? Die Kritiker sahen es anders: Sie warfen Eisenstein angesichts seiner Szenarien vor, Russland als karges Ödland steppenhaft darzustellen, statt als „fruchttragende, ernährende Mutter Erde“ (Schenk 2004, 369). Genau darin liegt die Pointe: Eisenstein siedelt das heilige Russland in der Steppe an, wählt die Option einer historiosophischen Selbstversteppung. Was bei Fritz Lang ein Un-Ort war, ist hier eine tabula rasa, auf der eine neue und eigentümliche Ordnung entstehen kann – eine Ordnung in-between, zwischen zwei Zivilisationen, die zugleich radikale Gegenpole markieren.

Ein korruptes, despotisches Asien mag als Feind, als Zerstörer der alten Rus' und Unterjocher ihrer Völker fungieren. Das Augenmerk des Films richtet sich aber auf „die Deutschen“. Dabei wirken Eisensteins Deutschordensritter wie eine ins Hypertrophe getriebene Variation auf Langs Germanen: Der Schildwall, die Panzer, die Ordnung der Reihen, ja selbst die statisch-graphische Inszenierung der Einstellungen operieren mit der Langschen Ikonographie, gleichsam als Replik – eine mehr als scharfe Replik, denn die Ordnung ist eine tödliche. Signalisiert schon die Helmzier der Ordensführer das Dämonische dieses Ordnungsfurors, und stellen die stahlhelmbewehrten Mannschaften den unmissverständlichen Zeitbezug her, so ist ihr Handeln an mechanischer Bestialität nicht zu überbieten: Unter dem Segen fanatischer Priester einer pervertierten Religiosität machen sie die Männer nieder, vergreifen sich an den Frauen und verbrennen sogar Kinder.

Der Orden ist das absolute, ambivalenzlose Böse auf einem Vernichtungsfeldzug, und so spricht es sein Führer auch aus, wenn er auf das Vokabular von „ausmerzen“ und „Ungeziefer“ zugreift. Im Vergleich zu den Killermaschinen aus dem Westen erscheinen die Tribut- und Sklavenjäger des Khans geradezu umgänglich. Bei zeitgenössischen sowjetischen Kritikern hat das dem Film auch den Vorwurf eingetragen, derlei Grobzeichnung wirke lächerlich – und das täte sie wohl auch, wäre nicht Eisensteins Höllen-Vision drei Jahre später von der Realität überholt worden. Die Bilder verstören trotz ihrer narrativen Einfalt, weil der nachgeborene Zuschauer sie kaum mehr anders denn als apokalyptische Prophetie lesen kann.

Dagegen nun Eisensteins Selbstentwurf Sowjetrusslands. Die in Aleksandr Nevskij imaginierte Gemeinschaft ist nicht nur mächtegeographisch in-between, sondern auch ihrem kulturellen Profil nach. Sie stellt ein gelingendes „Sowohl-als-auch“ dar, eine gute, man ist versucht zu sagen: „dialektische“ Synthese. Zur Illustration sei es hier bei einem Blick auf die die Orchestrierung der Figuren belassen. Der mongolisch-germanische – oder asiatisch-europäische – Prinzipiengegensatz von dämonischer Ordnung und despotischer Unordnung wird wieder aufgegriffen in den Figuren der Novgoroder Recken Vassilij Buslaj und Gavriilo Oleksič. Sie werben um dieselbe Frau, das Mädchen Olga, sind beide große Kämpfer – der eine jedoch ein fröhlicher, etwas bruderleichtfüßiger Geselle mit angedeuteter Narrenkappe, der andere streng, sittsam, ein Grübler. Auf dem Wege der Individualisierung ins Menschliche abgemildert, reflektieren sie die Dichotomie der „Russland“ feindlich umklammernden, es in einen Existenzkampf zwingenden Prinzipien. Insofern damit zugleich zwei archetypische Seinsweisen verhandelt werden, nämlich Dionys und Apoll, trägt der Konflikt auch hier eine menschheitliche, eschatologische Aufladung, ein mythisches Potenzial, das über die Verteidigung – oder Errichtung – einer eigenen Ordnung und damit über das Historische grundsätzlich hinausweist.

Denn während im Anderen das Schlitzohrige beziehungsweise das Unerbittliche je radikal vereinsamt auftreten, lebt beides im russischen Verteidigungskollektiv gleich stark nebeneinander. Und mehr als das: Sein Streit kann aufgehoben werden, indem neben die

unschuldig-sanfte Olga als Komplement eine Kriegerin tritt, die im siegreichen Kampf gegen die Deutschen zugleich das Herz Buslajs erobert. So steht am Ende eine ausgewogene Ordnung, der auf der politischen Ebene Nevskijs „feste Hand“ bei seiner gleichzeitigen Milde, Gerechtigkeit und – nach gewonnener Schlacht – Sinn für Ausgelassenheit entspricht. Die Ordnung, die Eisenstein in der von Fremden verheerten Steppe entstehen lässt, ist eine des Ausgleichs, der Versöhnung – die Ordnung eines humanen in-between, das die Extreme aufhebt. Dabei ist sie selbst jedoch radikal, insofern – scheinbar paradox – diese Ordnung im Film als eine universale, alternativlose codiert wird. Eisensteins Geschichtsvernichtung zugunsten des Mythos geht nie so weit wie Langs Geschichtsvernichtung. Sie folgt ihr aber im Phantasma des Eschatologischen.

### **Die Steppe als Ur-Ort: Gábor Koltay, Honfoglalás (Ungarn 1996)**

Honfoglalás (Landnahme) verhandelt die Einung und Abwanderung der Magyarenstämme unter Großfürst Árpád aus der Südukraine und ihre Niederlassung im Karpatenbecken am Ausgang des 9. Jahrhunderts. Steppe fungiert hier als pastoraler Ursprungsort, eine vor- und damit abermals außergeschichtliche Heimat, deren archaische Ordnung in einem Vertreibungsakt zerstört wird, damit der historische Telos einer national veredelten Ordnung sich in „Europa“ erfüllt.

Das ist – selbst im Vergleich zu Lang oder Eisenstein – vergleichsweise hausbacken und stellt die klassische, von der Nationalismusforschung ad nauseam dekonstruierte Erzählung unbeeindruckt wieder her. Dem entspricht freilich eine kaum minder frappierende Antiquiertheit, ja Armut der ästhetischen Mittel – frappierend insbesondere bei einer Produktion, die den Etat der ungarischen Filmförderung im Entstehungsjahr spürbar belastet hat. Landnahme mutet dem Zuschauer ein unkonzentriert abgefilmtes Mittelalter-Camp zu. Apart frisierte Nomaden, an deren reinlichen Kostümen man unentwegt Bügelfalten vermutet, hüten zutrauliche Schafe. Weiß strahlende Jurten zieren eine frisch gemähte Steppe und in eben gekauften Kesseln kocht wahrscheinlich nichts als Wasser. Das Pathos letzter und vorletzter Worte, die gestelzten Dialoge klingen nach Lex Barker als Old Shatterhand an der Seite von Marie Versini als Winnetous sterbender Schwester Nscho-tschis, nur dass sie mehr auf Formeln gedampftes historisches Basiswissen vermitteln. Kurz, filmsprachlich fehlt all das, was den aktuellen Mittelalterfilm ausmacht: die Authentizitätsbehauptungen des Drecks und der Abgerissenheit, der detailversessenen, rohen Gewalt, der Glanz der Burgen, der keiner ist, und nicht zuletzt ein angry young man und passend zu ihm eine eigenständige, Identifikation heischende Frauenfigur. Statt „Lebensfrische der Vergangenheit“ und „Überwältigungsästhetik“ (Osterkamp 2008) bietet der Film ein visualisiertes Schulbuch der selbst schon überholten Art. Nichtsdestoweniger hatte der Streifen einigen Erfolg zumal im Fernsehen, vor allem aber bietet er instruktive Hinweise zum mythopoetischen Spielraum des Steppenfilms.

Landnahme verhandelt eine Vertreibung aus dem Paradies als Reise zu sich selbst. Die „Landnahme“ der Magyaren in „Europa“ wird ernötigt vom Druck der Petschenegen auf die friedlich an der Wolga lebende, im vorstaatlichen Naturzustand locker verbundene Stammesgesellschaft. Zwar ist die pastorale Steppe hier das Ur-Eigene, eine Idylle aus Wischblenden und Landschaftspanoramen. Doch „dahinter“ beginnt eine „wahre“, „andere“ Steppe, eben das wilde, auf Beutezügen streifende Petschenegenvolk – des Naturzustands dunkle Seite, der homo homini lupus.

Unter dem – abermals – existenziellen Ansturm nun zerbricht die archaische Ordnung nicht, hier inszeniert als eine Kultur der Emsigkeit, der unschuldigen Lust und herrschaftsarmen Freiheit, sondern findet ohne weitere Umschweife von der Tugend der Genossenschaft zur Stärke der politischen Nation. So machen die Stammesfürsten weitgehend reibungslos, ja neidlos Árpád zu ihrem Anführer. Die folgenden Kriegs- und Treckvorbereitungen gemahnen abermals ans Genre der Schäferdichtung, werden mit verniedlichend-rührseligen Reiterspielen, Turnierszenen und Abschiedsritualen bebildert. Kurzum: Das Arkadien, aus dem die Stämme vertrieben werden, lässt sich als regressiver Zustand in klischeehafter Umgebung beschreiben, denn ein Strukturmerkmal der Idylle oder Pastoralie ist die Idee eines abgekapselten Raums, der Schutz vor Aggression von außen bietet. Anders als dem paradiesischen Urzustand wohnt der Idylle jedoch die „Ambivalenz zwischen Evasionsangebot und utopischem Gehalt sowie die Kombination von betontem Kunstcharakter und realitätsmimetischen Elementen“ inne (Böschstein 2001, 121). Auf Landnahme übertragen: Der Film konzipiert die Steppe als einen Kleinschutzraum, dem der Kult des Heroischen fremd ist und der bis zu dessen Einbruch weitestmögliche Distanz zum Aggressiven hält.

Auf seinem Zug nach Westen quert der magyarische Treck noch einmal die „eigentliche“ Steppe: den – im Sinne des oben Gesagten eher chiffrenhaft ins Bild gelegten – Schlamm und Krieg der Wanderung. Der Weg durchs Dunkle freilich ist der Pfad der Ethnogenese, zu lesen als Selbstzivilisierung, spezifisch als Europäisierung – in Übereinklang mit Hermann Heimpels Diktum, das Europäische an Europa sei seine Geschichte als Geschichte von Nationen (Zernack 1994, 17).

Zugleich jedoch wird das Land, in das man erst aufbricht, selbst bereits als alt-neue Heimat imaginiert: Kinder der Steppe und legitime Erbverwandte Etzels/Attilas, als die sie sich sehen, gehen die Magyaren ins spätantike Hunnenland, das Karpatenbecken. Folglich überrennt das ungarisch-hunnische Magyaren-Volk im Film die Einwohner nicht, sondern bittet freundlich um Aufnahme, bietet im Gegenzug Schutz vor äußeren Feinden – ja wird bereits freudig erwartet.

Ein Paradies geht verloren, ein Paradies wird gewonnen: Auszug und Ankunft zeigen Landschaften, die einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Steppe ist also relativ. Sie kann (transportable) Pastoralie sein ebenso gut wie Hort existenzieller Bedrohung, eigen und fremd, Geburtsort und Sterbestätte.

Derweil unterscheidet sich Koltays Vision signifikant von der Selbstversteppung Eisensteins, indem er seinen Plot nicht auf dialektisch-synthetischem Weg organisiert, sondern mittels einer Wachstumsmetapher. Er reduziert das beibehaltene (gute) Steppische zur Akzidenz, während sich in der kulturellen Substanz der Wir-Gruppe eine signifikante Verschiebung andeutet. Selbstwerdung per Europäisierung geht über die Nationswerdung hinaus, ist hier nicht Absetzung, sondern diskreter Einschluss.

In der Filmerzählung expliziert das die dezente Modifikation der religiösen Ordnung. Bereits die heidnische Magyarenwelt ist von christlichen Symbolen kontaminiert; über allem liegt ein „dünner christlicher Firnis“ (Rademacher 2008, 153), der hier jedoch nicht wie bei Lang abblättert, sondern sich verdickt. Die Stammesfürsten agieren, als seien ihnen Nationalität, Christentum und Europäertum schon eingeschrieben. Sie zelebrieren eine Religiosität, die noch heidnisch, ikonographisch aber bereits christlich ist. Strukturell scheint es sich um das Verhältnis wie zwischen Altem und Neuem Testament im christlichen Verständnis zu handeln. Wenn sich etwa der Blutsschwur der sieben Fürsten als ein schamanisches Abendmahl darstellt, gemahnt das an dessen Vorwegnahme durch Melchisedek (Gen. 14, 17-19). Und wenn sich die Gräserlandschaft vor der Menge öffnet, erinnert das an die Teilung des Meeres beim Auszug der Israeliten aus Ägypten. Die

Schlusssequenz schließlich avisiert den Übertritt in die Ordnung des Neuen Testaments: Vor einer Kulissenarchitektur, die eine Kathedrale imaginiert, bricht Árpád den Blickkontakt mit dem Schamanen ab, um sich seinem eben geborenen Erben zuzuwenden. In symbolischer Zeitverkürzung nimmt die Szene die Christianisierung der Ungarn unter Árpáds Ururenkel István/Stephan vorweg, spiegelt die endgültige Ankunft in einer neuen Ordnung in die Gegenwart des Films.

Um nun sicherzustellen, dass diese Ankunft als eine bei sich selbst zu lesen ist, als Selbst-Entsteppung und eben nicht äußere Zivilisationsherantragung, inszeniert Koltay zuvor einen Exkurs über Assimilation versus Überwältigung. Der Film fasst ihn in eine Begegnungsszene mit dem „Slawenapostel“ Method. Warum seine Kirche sich denn der noch in babylonischem Sprachgemisch dümpelnden Slawenwelt annehme, will Árpád wissen, der Missionar sich der Mühe unterziehe, die Dialekte von Völkerschaften zu lernen, die anders als die im Austausch mit Byzanz vor-kultivierten Magyaren weder des Lateinischen noch des Griechischen mächtig seien? Weil es sich bei den Slawen nun einmal um arme Waisenkinder handele, lautet die Antwort, um die man sich zu sorgen habe. Anders als die Magyaren also, stellt Árpád fest, die ein viel zu stolzes Volk seien, das sich auf namhafte Vorfahren berufen könne und auf fremde Heilsbringer nicht angewiesen sei. Wohl finden die frommen Worte des Predigers bei einigen, zumal den Frauen, Anklang. Doch Ikonographie und Dialog lassen keinen Zweifel: Sie entdecken darin etwas, das bereits in ihnen wohnt. Die Ungarn werden sich nicht – wie die Slawen – an etwas Fremdes gewöhnen, sondern zu den Trägern und Selbstgebäern des Neuen gehören. Die der existenziellen Bedrohung entrungene Ordnung ist keine synthetische, sondern eine organische, sie ist keine Selbst-Neugründung in und aus der Steppe, sondern ein Entwachsen und Sich-(Selbst!)-Einschreiben in eine höhere historische Daseinsform.

### **Am Rand: Jerzy Hoffman, *Ogniem i mieczem* (Polen 1999)**

Es gibt eine schöne Bestimmung des Kolonialen bei Thomas Pynchon, in *Gravity's Rainbow*: „Colonies are the outhouses of the European soul, where a fellow can let his pants down and relax, enjoy the smell of his own shit. [...] Out and down in the colonies, life can be indulged, life and sensuality in all its forms, with no harm done to the Metropolis, nothing to soil those cathedrals, white marble statues, noble thoughts” (Pynchon 2000, 317).

Jerzy Hoffmans Sienkiewicz-Interpretation *Ogniem i mieczem* (Mit Feuer und Schwert) handelt genau davon, von der herrlichen Infektiosität des Drecks und des Animalischen: Seine Helden aus der Szlachta, dem polnische Kleinadel, saufen und raufen, schmeißen einander in den Straßenkot, hauen auf den Putz wie Bolle und sabbern in Dekolletes. Freilich bleiben sie dabei rein wie die Jungfrauen. *Mit Feuer und Schwert* ist zuallererst ein Gute-Laune-Movie.

Die Handlung setzt ein im „seltsamen Jahr 1647“ an der östlichen Peripherie der polnisch-litauischen Adelsrepublik. Über dem Dnjepr braut sich der Aufstand des Kosakenhetmans Bohdan Chmel'nicky zusammen, der ein Jahr später die Ukraine in Brand setzen wird. In dieser halbwilden Randzone, im Krug eines Forts gerät der romantische Held Jan Skrzetuski mit einem Vertreter jenes bornierten polnischen Adels aneinander, dessen skrupellose Selbstsucht Chmel'nickys Kosaken in den Aufstand treibt, damit die Ukraine verspielt und am Ende Polen ruiniert. Ihretwegen wird „die Republik“, die eben im Begriff steht, Polder um Polder die Steppe für Europa zu gewinnen, zerbrechen und, wie der Abspann mitteilt, Beute Russlands werden – „der Steppe“, wird man übersetzen dürfen.

Bereits in der Einstiegssequenz wirft der Film – wirft Jan Skrzetuski – das verkommene Eigene in den aufgeweichten Boden des Grenzlandes.

Die rohen, in ihr zu kolonisierendes Milieu längst eingelebten, dabei an Natur und Herz unverdorbenen Zecher jubeln, und der romantische Held trifft auf den heiligen Narren und dessen side-kick, den bacchantischen Dampfpplauderer. Der Heilige trägt ein Schwert, übermenschlich, nein: vor-menschlich schwer, das selbst ein Skrzetuski nicht mit einer Hand führen kann. Das Schwert stammt aus den Halbgötterkriegen Polens im Westen, gegen „die Deutschen“. Es ist eine Familienbeute von den Kreuzrittern: Ein Vorfahr hat damit bei Grunwald/Tannenberg drei behelmte Ordensritter auf einen Schlag geköpft. Nun treibt sich der Erbe mit ihm im wilden Osten herum.

Diese *translatio gladii* impliziert eine genuine Historisierung: Vom urtümlich-existenzialen, in der Gegenwart des Films bereits mythischen Westkampf wandert ein tragisches Emblem an die neue, nunmehr geschichtlich-aktuelle Peripherie. Geschichtlich – nicht mythisch – konstituiert ist die Erzählung insofern, als hier Menschen agieren, klischeierte zwar, aber keine überindividuell kondensierten Figurationen. Auch deshalb herrscht eine bemerkenswerte Ambivalenz.

Es ist die Ambivalenz einer konkreten Situation, der Kolonie, die Zivilisation werden kann, es aber eben nicht ist. Stärker noch als in den anderen Filmen sind die Städte hier Inseln der Ordnung in einem Meer aus Chaos, Gefahr, Uneindeutigkeit. Ein Wendepunkt ist das brennende, geplünderte Bar, aus dem Skrzetuskis Gegenspieler, der ursprünglich pro-polnische Kosak Jurko Bohun, Helena geraubt hat, die Frau, um die – auch hier – beide ringen, und worüber Skrzetuski zum Wanderer zwischen den Welten wird. Der Höhepunkt ist die Verteidigung von Zbaraż. Der Endpunkt die Vereinigung Skrzetuskis und Helenas innerhalb von Burgmauern und der Ritt Bohuns aus eben diesen Mauern in die abendlich blutrote Steppe (P. Wojciechowski nach Mazierska 2007, 75).

Jurko Bohun und Jan Skrzetuski: Die Orchestrierung der Figuren folgt demselben einschlägigen Schema wie die Dualität der Helden in Eisensteins Aleksandr Nevskij. Nur bleibt hier die Einung aus, gibt vielmehr jede Figur genug von ihrem Archetypus an die andere ab, zwei unterschiedlich profilierte, eigenständige und doch eng verbundene Gemeinschaften vorzustellen. Im selben Zug signifiziert die dionysische Kontaminierung des apollinischen Typus Skrzetuski das koloniale Setting – und begründet die Tragik, die Mit Feuer und Schwert von der komödischen Struktur des Aleksandr Nevskij oder von Landnahme unterscheidet und bei allem jovialen Frohsinn näher an Fritz Lang rückt.

Ganz allgemein erscheinen die Kosaken bei Hoffman weder als szenischer Spiegel eines inneren Tumults noch als ein kulturell, wenn nicht naturhaft gefährliches Anderes, sondern als das verlorene Eigene. Die Kolonialität des Blicks äußert sich gerade nicht in Aversion, sondern in Trauer. Das ideologische Hauptmoment des Films besteht in einer Klage gebrochener Imperialität – wenn man so will: in narrativer Einverleibung auf das Trauma einer historischen, tödlichen Spaltung hin. Entsprechend gemahnt zwar die Saporoger Sič, die Kosakenfeste am Dnjepr, an ein kongolesisches Herz der Finsternis. Doch der Hetman Chmelnicky bekommt reichlich Begründungsmonologe und emotive Substanz für sein Handeln – eine Eigenständigkeit, die Langs Etzel nicht einmal erahnen lässt. Das Anliegen einer „Republik dreier Nationen“ (also der ruthenisch-kosakischen Integration in die polnisch-litauische Imagination) kann Berechtigung reklamieren, auch visuell: Den Kosaken ist eine gewisse einnehmende Coolness nicht abzusprechen. Die Siegesfeier ihrer versammelten Atamane ist kruder, wilder als die Zecherei der Polen – semantisch bildet sie eine Analogie und rezeptionsästhetisch, also aus der Warte der Sympathieführung, macht sie genau so gute Laune. Hoffmans Kosaken entsprechen einem Polen, das vollends seiner dionysischen Seite nachgibt.

Polen sind die Atamane aber vor allem in der Erschütterung, mit der sie auf die Nachricht vom Tod König Władysławs IV. reagieren. Mehr als jeder andere war er auch ihr König, der im Konflikt mit dem unbändig libertären Adel auf die Kosaken gesetzt und ihnen Privilegien in Aussicht gestellt hatte. Diese Nähe wird effektiv verstärkt durch die ausinszenierte Kontrastfolie eines abermals „ganz anderen“ feindlich-fremden „Ostens“ zwischen Dekadenz und stumpfer Brutalität. In einer semiotisch kompakten Einstellung ruht der dekadent-despotische Khan der Krimtataren auf einem Diwan, einen effeminierten Gespiel zur einen Seite, zu anderen den grimmigen Tuhaj-Bei, der dann – neuerlich kontrastierend – neben Chmelnicky als barbarischer Hilfstruppenführer auftritt.

Es ist dieses Eindringen der Trans-Steppe, die den Konflikt zwischen Kosaken und Polen, die Rivalität Bohun-Skrzetuski endgültig zum Bruderkampf eskaliert, zur katastrophalen Entzweiung, die über den apollinisch-dionysischen Gegensatz der Charakterpole kulturell, ja anthropologisch und damit existenziell aufgeladen wird – und eben anders als in Eisensteins Aleksandr Nevskij keine glückliche Versöhnung erfährt. Zwar entlässt Hoffmans Skrzetuski seinen Gegenpart am Ende in die Freiheit der – für Polen verlorenen – Steppe, während Bohun in Sienkiewiczs Romanvorlage noch umkommt. Doch bleibt so letztlich die tragische Grundstruktur mit eschatologischem Anklang in eher noch verstärkter Form beibehalten: Das ehemals Eigene ist nun als das Andere unwiederbringlich in der Welt.

Auch hier wird die Grundstruktur der Erzählung signifikanterweise expliziert an dem Topos, der sich durch alle fünf Filme zieht: Am Kampf um die metaphysische Ordnung als Chiffre der letzten, zugleich basalen und höchsten Ordnung. In Feuer und Schwert korrespondiert die Verhandlung der letzten Dinge mit der kulturgeographischen Ansiedlung der Erzählung „am Rand“.

Der Aufstand der verbündeten Kosaken und Tataren wird bald zum mörderischen Wüten. Daraufhin begibt sich der Wojewode Wiśniowiecki in die Kirche und schwört blutige Unterdrückung, und so geht vom Sanktuarium der geordneten Religiosität das Gegenmassaker aus, das der Film in kaum minder drastischen Farben malt. Neuerlich verdichtet sich der Streit in bildstarken Einzelschicksalen: Skrzetuskis Diener rammt der Bohun zugeordneten Hexe Horpyna einen Holzpflöck ins Herz.

Zwar ist der kolonialisatorische Mord, den die maskuline, kirchlich geordnete Religiosität an der weiblich-bedrohlichen Steppenmagie begeht, in einem modernistischen Großnarrativ, wie es Mit Feuer und Schwert grundiert, unausweichlich, ja kann legitim erscheinen, ebenso wie der grausame Gegenschlag des Wojewoden auf der politischen Ebene. Entsprechend der eschatologischen Aufladung erfordert die Gewalttat gleichwohl ihre Sühne. Diese vollzieht sich an demjenigen des Heldenensembles, der am tiefsten im Legendenhaushalt der religiösen Ordnung wurzelt: dem Narr in Christo und Träger des Heiligen Schwertes. Er wird von Tataren – Heiden – überrascht und kann zwar wie sein mythischer Vorfahr drei Feinde auf einen mächtigen Streich fällen, doch dann, wie ein Freund angewidert berichten wird, „benutzen sie Pfeile“. Der Recke stirbt den Märtyrertod des Heiligen Sebastian. Mehr noch, die triumphierenden Tataren richten seine Leiche vor dem belagerten Zbaraż an einem Andreaskreuz auf. Spätestens in diesen Momenten verliert sich die Ambivalenz aus der Erzählung, regrediert der Historienfilm wie unter dem Zwang des Steppenthemas zum Mythos. In der Steppe geht der Kampf Polens um eine gute Ordnung verloren und die damit verbundene Katastrophe bildet den Auftakt zum Martyrium des Christus unter den Nationen. Sofern der Apokalypse „am Rande“ der Welt überhaupt eine Ordnung abgewonnen werden kann, die den Kinobesucher getrost nach Hause entlässt, ist es wohl die der romantischen Liebe – was aber mit dem Thema wenig, mit dem Genre viel zu tun hat. Die Trauer im Blick der glücklich Vereinten auf

den für immer in Steppe und Abspann hinausreitenden Bohun sagt eigentlich alles (Mazierska 2007, 83).

## **Die Ordnung der Steppe: Sergej Bodrov, Mongol (Russland 2007)**

Die Steppe als Setting, ein Kampf um Ordnung gegen eine drohende Entropie des Eigenen – diese Elemente sind in Sergej Bodrovs *Mongol* (Der Mongole), dem ersten Teil einer Trilogie über das Leben Dschingis Khans, unübersehbar zentral. Aber Europa?

Das Faszinierende an Bodrovs Geschichte – unvorgreiflich einer möglichen narrativen Schubumkehr in den folgenden Teilen und ganz abgesehen von der cineastischen Qualität des Films – ist ihr schwer zu überlesendes Anliegen einer Selbstverhandlung Russlands mittels einer nicht nur zeitlich-räumlich, sondern identitären Projektion: der des Eigenen auf ein klassisches „ganz Anderes“, auf eine historische Feind-Chiffre ersten Ranges. (Man erinnere sich an Eisensteins ursprünglichen Plan, Alekandr Nevskij mit einer Vision von Dmitrij Donskojs Mongolensieg enden zu lassen.) Denn um Russland geht es in dem Film – genau zu sein: um einen aktuellen Beitrag zu dem jahrhundertealten Streitgespräch über historische Identität und politisch-kulturelle Ordnung, das sich am Topos „Russland und Europa“ festmacht. Denn „Europa“ ist hier – im ersten Teil, um es zu wiederholen – das unsichtbare, unübersehbar vorausgesetzte Andere, das Bodrov verwirft. Die Leerstelle, die der ostentativen Abwendung folgt.

Der *Mongole* erzählt die „Werdung“ Temudgins, seine Kindheit, Brautwerbung, Jahre auf der Flucht vor rivalisierenden Clans und Gefangenschaft in Nordchina, seine Befreiung, den Aufstieg an der Seite des Blutsbruders und endlich die Einung der mongolischen Sippen und Stämme durch ihn als Dschingis Khan um 1200 – besiegelt mit dem Sieg über eben den Blutsbruder. Zugleich ist es der Bericht vom Zerfall einer archaischen Ordnung, symbolisiert in einem Bruch des heiligen Gastrechts, dem Temudgins traditions-treuer Vater zum Opfer fällt und der das Kind zum Steppenwanderer macht, sodann von der Errichtung einer neuen Ordnung, die sich als Läuterung und Aushärtung des Besten der alten darstellt, als Bruch und Selbstbesinnung zugleich.

Diese Ordnung und ihr Schöpfer werden geformt durch die Steppe, die hier nicht wie in den zuvor besprochenen Filmen Behauptung, Chiffre oder Setting bleibt, sondern Akteur wird. Sie, nicht der jeweilige Feind, ist der eigentliche Gegen- und Mitspieler des gejagten Temudgin: Sie ist es, deren radikal entbergende Offenheit, Unentrinnbarkeit und schiere Wettergewalt – von Bodrov zwingend ins Bild gesetzt – Temudgin gefährdet, ihn auf sich selbst verweist, die schließlich sein Vertrauen gewinnt, ihn angstfrei macht und seine eigene Kraft finden lässt.

Die Steppe in *Der Mongole* spielt die Rolle des Lehrmeisters im Martial-Arts-Film, wie sie Quentin Tarantinos *Kill Bill 2* (USA 2004) im Kapitel „The Cruel Tutelage of Pai Mei“ auf den typisierenden Punkt bringt. In einer weiteren eigentümlichen Parallele ist es die von der Steppe gelehrt Selbstverkapselung, die Temudgin das chinesische Gefängnis überstehen lässt – eine Grabkammer ähnlich dem Sarg, aus dem Beatrix Kiddo sich mit Hilfe der von Pai Mei gelehrt Künste befreit. Und die Vertrautheit mit dem Steppengewitter endlich verhilft Temudgin zum finalen Sieg – so wie Pai Meis „Five Point Palm Exploding Heart Technique“ Beatrix Kiddo zu dem ihren verhilft.

Die narrativen Techniken, die Bodrov nutzt, um seine absetzend-identitätsstiftende Botschaft zu transportieren, sind die einer globalisierten Filmsprache. Allenfalls nutzt er sie subtiler – wie auch seine historisierende Polit-Parabel diskursiv tiefer wurzelt als etwa

Scott Riddleys eher auf die Assoziation von Schlagwörtern wie „Kreuzzug“ und „Wüste“ gestellter Kommentar der Bushschen Kriegspolitik Kingdom of Heaven.

Nach harter Lehre bereit zum Dschingis Khan, entwirft Bodrovs Mongole in der Abgeschiedenheit einer heiligen Felshöhle – im Zwiegespräch, sagen die Bilder, mit der Steppe – die Ordnung, die die Anarchie nach dem Zerbersten der Tradition überwinden soll. Seine Gesetze sind karg, strikt und autoritär. Der Khan ist bedingungslos zu achten, Loyalität unverbrüchlich – auch Überläufer vom Feind werden getötet, Mörder am Nachbarn hingegen nicht mehr ausgeliefert. Familien lässt man im Kampf nicht zurück, Beute und Erwerb werden gerecht geteilt. Es geht um eine Humanisierung der Sitten durch Straffung der Gesetze, jedoch zugleich und als Voraussetzung um die rücksichtslose Konsolidierung der Wir-Gruppe, im Ziel um die Schaffung einer exklusiven, autoritär-egalitären Ordnung, auch unter Inkaufnahme des endgültigen Traditionsbruchs.

Damit, mit dem Egalitäts- und Revolutionsimpuls, steht Der Mongole abermals näher am amerikanischen Kino als an den polnisch-aristokratischen Ordnungsvorstellungen etwa Jerzy Hoffmans oder der evolutionären Kontinuitätsbehauptung Gábor Koltays, von Langs transhistorisch-auswegloser Dystopie zu schweigen. Sein unmittelbarer Vorläufer unter den hier behandelten ist freilich Eisenstein.

Doch treibt Bodrov die Selbstversteppung Russlands noch einen Schritt weiter, indem sich der Film von Europa selbst als Feindkultur abwendet, seine – Bodrovs – Ordnungsideale stattdessen ganz auf das historische Muster eurasischer Imperialität projiziert. Aus in-between wird Individualität am Rande des Solipzismus – wie auch der Zerfall der alten Ordnung intrinsisch behandelt wird. Allein mit seinem „natürlichen“ Feld und diesem gemäß stiftet Temudgin alias Dschingis Khan alias Russland seine alt-neue, eigentümliche Ordnung – darum „erkennt“ er sie als vermeintlich selbstevident: nicht auf Philosophie und Prinzip gebaut, sondern auf Klugheit und Kenntnis des Volks.

Dieser radikalisierte Selbstbezug manifestiert sich im Wiederauftauchen eines bereits mehrfach angesprochenen Topos: dem noch einmal Anderen, der „eigentlich“ wilden Wildnis. Hier sind es die Merkiten, markiert durch fratzenhafte Masken und geradezu steinzeitliche Bewaffnung, die in einer ersten Schlacht ausgeschaltet werden. Als Nachbarn, Stammverwandte, durch Heirat und Brautraub blutsverbundene Feinde sind sie jedoch nicht das letzte Fremde, sondern die Extremform des verwilderten Selbst.

Auch der letztlich entscheidende Kampf wird mit dem Schwurbruder geführt. Anders als bei Koltay gibt es keine vorausgesetzte, anders als bei Eisenstein keine synthetische Einheit angesichts des Feindes, anders als bei Lang steht am Ende kein Untergang, anders als bei Hoffman kein duplizierender Zerfall – vielmehr stellt der Sieg über sich selbst die volle Integrität der Gemeinschaft her.

Abgeschieden und „nach Osten“ ausgelagert hingegen wird – in enger Nähe zu Eisenstein und in gewissem Sinne auch wieder zu Hoffman – die Imagination dekadenter Despotie und verschlagener Grausamkeit, hier im Bild des chinesischen Tangut, in dessen Gefängnis Temudgin einsitzt und mählich abstirbt. Bezeichnenderweise handelt es sich bei Tangut um eine Stadt. Bodrov setzt sich auch dadurch von allen vorgenannten Filmen ab, dass er die Stadt nicht als bergend inszeniert, sondern als Todeszone. Ob vor diesem Hintergrund die abschließende Nachtaufnahme des beleuchteten Zeltlagers, die das zukünftige Karakorum imaginieren mag, Zerfallsdrohung oder Aufstiegshoffnung ist, muss vorderhand dahingestellt bleiben.

Von den erörterten ist Der Mongole der visuell, dramaturgisch und in der Ambivalenz seiner Figurenführung überzeugendste Historienfilm. Zugleich enthält er die konkreteste politische Implikation, eben durch die Leerstelle „Europa“, durch die kalte Absage an Demokratie wie Oligarchie, die Explikation seiner das System Putin zu einem Ideal-

Putinismus übersteigernden Ordnungsphantasie. Und dennoch übertrifft er an mythischer Geschlossenheit die übrigen, vielleicht bis auf Langs Nibelungen, dem gegenüber Bodrov jedoch noch magische Elemente einführt. Die Mittel, über die er seine Narration aus der Geschichte hebt, ohne ahistorisch zu werden, sind erstens die Erhebung der Steppe zum Akteur, des existenzbedrohenden Nichts zum Aktivum, zweitens und vor allem die zusätzliche Dimension der Projektion, eben der aneignenden Selbstverhandlung auf ein identitär Anderes – womit sein Gegenstand sich zum Absoluten dehnt.

Das macht die Wucht der Erzählung und in gewissem, nicht zuletzt cineastischen Sinn die Größe des Films aus: Bodrov nimmt das Mythenpotenzial des historischen Steppenfilms ernst und schöpft es aus – ohne die Ambivalenz und Individualität des Geschichtlichen zu hintergehen. Er leistet die komplexeste Projektionsarbeit und nutzt die Visualität des Kinos, setzt sie ein, um den Topos Steppe topographisch wie topologisch anzuverwandeln: Heißt, er liefert Natur- und Kulturraumbeschreibung, spielt mit Erscheinungs- und Erfahrungsräumlichkeit, versteht den Raum nicht nur als Substanz, sondern Relation (Günzel 2007).

Kurz: Bodrov erhält den Topos Steppe in seiner existenziellen Radikalität. Wenn mit hin eingangs von einer Kongenialität zwischen Topos und Medium die Rede war, so liefert Bodrov die wohl schlagendste Anschauung, was das meinen kann.

### **Die Steppe als Leinwand radikalierter Fremd- und Selbstimagination – in philosophischer Absicht**

Eigentlich auf Der Mongole bezogen, trifft eine Beobachtung von Dietmar Kammerer auch auf die anderen hier betrachteten Filme zu: „Mit auffälliger Regelmäßigkeit stellt das gegenwärtige Kino die Frage: Aus welchem Stoff ist ein Herrscher gemacht? Was treibt so einen an, weiter zu gehen als alle anderen? Ein Muster schält sich dabei immer deutlicher heraus: Westliche Regisseure geben einem verpatzten Familienroman die Schuld, Regisseure aus dem Osten bemühen hingegen die höhere Staatsräson“ (Kammerer 2008).

Ob diese Ost-West-Dichotomie so sauberlich aufgeht, sei dahingestellt. Übersetzt man Kammerers protagonistenbezogenen Befund ins Systematische, steht jedenfalls eine psychologische gegen eine philosophische Sicht: ein Fragen nach personalem Geschick gegen eines nach den Prinzipien guter Ordnung, das Problem individueller werdung gegen das kollektiver. Nach Geschichte im eigentlichen Sinn, das sei angemerkt, nach dem historischen Akteur, nach vergangener Handlungsmacht, ihren kulturbedingten Grenzen und Phantasieräumen, fragen beide nicht.

Auf der typologischen Ebene besteht in der unterstellten und am Steppenfilm nachvollziehbaren Annahme osteuropäischer Systemorientierung eine Nähe zu Robert Rosenstones Zuweisung von Vergangenheitsverhandlung an ein postkoloniales Kino (Rosenstone 1995, 4f.). Rosenstone zeigt eine neue Form des Historiendramas auf, die kaum etwas mit dem Liebes- oder Abenteuerfilm im historischen Gewand gemein hat, sondern vielmehr Fragen des „legacy of the past“ verhandelt.

Das korrespondiert mit der Auffassung, „osteuropäisch“ weniger als geographischen denn als geschichtsbefindlichen Terminus zu begreifen: als Markierung eines Diskurses, der um Diskontinuität zentriert ist. Und es verweist auf eine Ausgangsvermutung dieses Essays, nämlich eine hinter der optischen Wiedererkennbarkeit lagernde strukturelle Affinität von Western und „Euro-Eastern“. Während zahlreiche „klassische“ Geschichtsepen in der von Kammerer indizierten (Klein-)Familienpsychologie aufgehen – eklatant

etwa in Troy – nutzt der Western die familial-individuelle Emotionalisierung, um seine Protagonisten für einen höher gestimmten Konflikt um gesellschaftliche Grundsatzfragen zu motivieren. Das klassisch-fortgeschrittene Beispiel ist Sergio Leones *Once Upon a Time in the West* (Italien/USA 1968), das jüngste Paul Thomas Andersons *There Will Be Blood* (USA 2007).

Western wie Steppenfilm bauen auf ein Bewusstsein der Diskontinuität, auf den Einschnitt der amerikanischen, industriellen oder anti-realsozialistischen Revolution – der Labilität und damit Erörterungswürdigkeit sozialer Ordnungen in existenzieller Hinsicht. Beim Steppenfilm tritt dieser epistemologische Vorrang von (politischer) Philosophie vor Psyche zugespitzt hervor. Es geht stets ums Große, ums Ganze, um kontrastiv perfektionierte Selbst- und Fremdbilder.

Die Steppe als Leinwand radikalierter Fremd- und Selbstimagination in einem „neuen Europa“, jenseits von *Braveheart* oder *Marie Antoinette*: So ließe sich die Tendenz des Genres zusammenfassen. Eine Binnentypologie könnte von „Selbstversteppung“ (*Kriemhilds Rache*, *Aleksandr Nevskij* und *Der Mongole*), „Selbstentsteppung“ (*Landnahme*) und „Steppenkoketterie“ (*Mit Feuer und Schwert*) sprechen – wobei Letzteres die Oberhand behielte. Keiner der Filme kommt ohne einen derartigen Akt der Aneignung aus. Eben darin liegt freilich ihr anachronistischer, publikumswirksamer Charme: in der Verteidigung eines Verhandlungsrechts letzter Fragen zugunsten der Philosophie wider die Psychologie, in der Heranführung traditionell-europäischer an revolutionär-amerikanische Kollektivismen und in der Suggestion, außerhalb der von ihnen vorgeschlagenen Ordnung gebe es nur eins: Nichts.

## Bibliographie

- Böschstein, R. (2001) *Idyllisch/Idylle*. In: Barck, K. (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe* (Vol. III). Stuttgart/Weimar: Metzler: 119-138.
- Günzel, St. (2007) *Raum – Topographie – Topologie*. In: Günzel, St. (ed.) *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript: 13-32.
- Kammerer, D. (2008) *Dschingis Khan in Love*. In: *tageszeitung* (07/08/08).
- Katzenberger, P. (2008) *Ein Sklave – gefürchtet von Millionen*. In: *Süddeutsche Zeitung* (06/08/08).
- Kracauer, S. (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (EA 1947).
- Lindner, M. (2007) *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*. Frankfurt a.M.: Verlag Antike.
- Mazierska, E. (2007) *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*. Oxford: Peter Lang.
- Nisbet, G. (Ed.) (2006) *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. Bristol: Bristol Phoenix Press.
- Osterkamp, E. (2008) *Alles authentisch, alles fiktiv!* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12/07/08).
- Pynchon, T. (2000) *Gravity's Rainbow*. London: Vintage (EA 1973).
- Rademacher, C. (2008) *Nibelungensage. Ein Epos aus uralten Zeiten*. In: *GEO Epoche*, 34, 150-155.

- Řezník, M. (2003) Sienkiewicz nebo Hoffman? Filmová adaptace románu „Ohněm a mečem“ a polská historická tradice. In: Hrodek, D. (ed.) *Česká a polská historická tradice a její vztah k současnosti*. Prag: Univerzita Karlova v Praze: 53–62.
- Rosenstone, R.A. (2006) *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Longman.
- Rosenstone, R.A. (ed.) (1995) *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press.
- Russell, J. (2007) *The historical epic and contemporary Hollywood. From Dances with Wolves to Gladiator*. New York: Continuum.
- Scharff, Th. (2007) Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Meier, M./Slanicka, S. (eds.) *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln: Böhlau: 63–83.
- Schenk, B. F. (2004) *Aleksandr Nevskij. Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis (1263–2000)*. Köln: Böhlau.
- Schmitt, C. (1942) *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Leipzig: Reclam.
- Schmitt, C. (1950) *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus publicum Europaeum*. Köln: Greve.
- Sterneborg, A. (2008) Lehrjahre eines Welteroberers. In: *Süddeutsche Zeitung* (10/08/08).
- Thomä, D. (2006) *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wieber, A. (2007) Antike am laufenden Meter – Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte. In: Meier, M./Slanicka, S. (eds.) *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln: Böhlau: 19–40.
- Wirwalski, A. (1994) „Wie macht man einen Regenbogen?“ *Fritz Langs Nibelungenfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Zernack, K. (1994) *Polen und Russland. Zwei Wege in der europäischen Geschichte*. Berlin: Propyläen.
- Zadencka, M. (2002) Transformations in the National Landscape. Steppe and Sea in Polish Literature and Art. In: Sarapik, V./Tüür, K./Laanemets, M. (eds.) *Koht ja paik / Place and Location* (Vol. II). Tallinn: Proceedings of the Estonian Academy of Arts: 511–527.

**Alfrun Kliems** is a literary theorist at the Leipzig Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO). Her main interests are literatures in exile and the poetics of migration, urban imagery, underground literature, popular historical novels.

E-Mail: [kliems@rz.uni-leipzig.de](mailto:kliems@rz.uni-leipzig.de)

**Mathias Mesenhöller** is a historian at the Leipzig Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO). His main interests are early modern history of elites, imperial historiography, migration and diaspora formation, popular representations of history.

E-Mail: [mesenhoeller@rz.uni-leipzig.de](mailto:mesenhoeller@rz.uni-leipzig.de)